

В записках-исповедях, составляющих трилогию «Нет!», два субъекта сознания. «Помогите вы! (Бред красным карандашом)» и «За решетку» – крик обезумевшей души революционера (или карателя?), заключенного в тюрьму (или сумасшедший дом?). Острая жалость ко всем страдающим толкнула его на великую ненависть к миру-тюрьме и к Богу. Он – Каин, убийца, погрузившийся в хаос свободы<sup>1</sup>. В его душе разыгрывается мистерия страдающего бога: «...убив, я умер и воскрес новым...». Он ждет искупительной смерти, для него остался только «один путь». Но героя томит чувство вины, он безумен, а палачи так и не пришли за ним. Последний рассказ («Кошка») написан от лица женщины (автопсихологический образ для Зиновьевой-Аннибал). Она знает, как сильна «хлебная», прекрасно-телесная и желающая, опаляющая и экстаичная земная жизнь. Но природа словно спит, слепо любит и слепо убивает. В человеке же есть частица неприродная, нетелесная, не от мира сего. Героиня чувствует себя в центре креста, на перекрестке (четырех сторон света, четырех улиц, четырех рек крови из сердца). Ей надо «разобраться», каким путем идти, чтобы расколдовать сон природы силой любви.

При концептуальном сходстве с произведениями символистов, рассказы Зиновьевой-Аннибал отличает отсутствие готовых решений и психологизм (отсюда – форма исповеди-дневника). Жизнь ее героини – прохождение инициации, предуготовление к подвигу-жертве. Миф наполняется экзистенциальным содержанием.

Испытав влияние символизма, творчество Зиновьевой-Аннибал оказало обратное продуктивное воздействие, в частности, на романы Ремизова «Крестовые сестры» и А. Белого «Крещенный китаец».

#### Примечания

1 Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000. С.38, 74, 84.

2 Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С.313.

3 В кандидатской диссертации М.И. Ибрагимова «Символистская драматургия: поэтика мистерийности» (Казань, 2000) предпринят глубокий анализ пьес этого периода, правда, без учета их особенностей, выходящих за рамки символизма.

4 Андреев Л. Избранное. М., 1988. С.300.

5 Бунин И.А. Собр. соч. В 5 тт. Т.1. М., 1956. С.220.

6 Там же. С.294.

7 Зиновьева-Аннибал Л. Тридцать три уroda: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С.180.

© К.А. Баршт  
Санкт-Петербург

## XX ВЕК И ТРИ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЭПОХИ

Уточним словосочетание «литературная эпоха». Примем, что в данном случае «эпоха» – это период времени, в течение которого действует

один характерный принцип соотношения элементов в системе создания и распределения эстетической информации (набора точек зрения на устройство Мироздания). Другими словами, речь идет о границе, пролегающей между двумя или больше системными блоками, связанными внутри себя присущим им способом контакта между «литературой» и окружающей ее «нелитературой». «Литературой» будем называть способ передачи эстетической информации с помощью письменных текстов, моделирующих специфическую точку зрения человека на мир. Техническое оформление этих текстов может быть самым различным, от надписи на заборе до текста на экране монитора, включая, конечно, и типографское изготовление с использованием различных материалов и носителей. По поводу «XX века» можно предположить также, что как период в развитии нашей литературы «XX век», возможно, начался не в 1901 году, но в 1890-х годах.

Если принять эти обозначения, то XX век окажется относящимся к эпохе, когда перемены в отношении к литературе и сомнения в необходимости ее существования достигли своего максимума. Речь идет о нашей стране с ее «литературоцентризмом», сильно отличающей ее тем самым, например, от стран Запада. Следует отметить, что такого рода сомнения – неотъемлемая часть литературного процесса, трудно найти время, когда бы их не было (ср. популярные ныне пессимистические статьи о неизбежном «конце литературы» и статьи В.Г. Белинского 1830-х гг. с известным заклинанием «У нас нет литературы»). Религиозно-философский кризис, а также вызванный им кризис общественно-политический, переживаемый обществом, практически выключил (или ослабил) главный фактор эволюции литературы – самосознание и самопознание человека, напряжение в этико-онтологических исканиях, в реализации абсолютной «свободы для» и в отказе от гуманистической «свободы от» (Н.А. Бердяев).

Парадокс заключается в том, что именно в тот момент, когда марксизм окончательно, казалось бы, сошел с исторической сцены, он одержал ряд побед, сначала на Западе, а затем в России. Самая значительная, со времен Октябрьского переворота, победа: все более и более утверждающееся представление о человеке как тотально несвободном «социальном животном», склонном к подчинению власти и боящимся свободы, ненавидящим ближнего своего, рабе своих хорошо развитых инстинктов (включая и независимые от его воли интеллектуальные инстинкты – «архетипы»). «Базисом» его существования признается социально-экономический уклад («быт»), в то время как самосознание, мысль и чувство, само космическое бытие человека оказываются факторами факультативными, всецело зависящими от материального «базиса». Происходит возвращение Просвещения с его концепцией «натурального человека», нуждающегося в «исправлении», с переносом центра концептуальной тяжести в животное-биологическую (пищевую) трак-

товку.

Итак, эта модель пришла к нам во второй раз со своей исторической родины и второй раз принимается как непреложная истина, причем не только на государственно-общественном уровне (ср. в основе «демократизации» советский лозунг об «улучшении жизни народа»), но и для большей части общества, становясь кодом, формирующим всю систему обмена информацией. Этот код активно влияет на жанровую структуру современной литературы, на свойства ее материальной организации как части культуры, сказываясь и в свойствах создаваемых в ее рамках художественных текстов.

Предпосылки существования литературы находятся вне литературы, ее тело беззащитно от изменений или гибели в случае, если эти предпосылки разрушены.

Нет сейчас ясности в понимании смысла этих предпосылок, равно как и не изучена связь между литературными фактами и основаниями эстетической коммуникации, характерными для того или иного времени. Однако художественная форма – первое и главное выражение свойств диалога, востребованных обществом. Наблюдающаяся нынче увлеченность «низкопробной литературой» – вовсе не только наследие гибельного разъединения людей, навязанного обществу тоталитаризмом или очередной вариант «тлетворного влияния Запада». Это еще и выражение доминирующей в обществе концепции человека, другими словами – принятой к употреблению системы обозначений «векового вопроса» о смысле и цели жизни человека. Эти парадигмы складываются в определенный язык, на котором написана история взаимопереходов человека земного и человека космического, где действует принцип обратной зависимости, чем меньше одного, тем больше другого. Совмещение того и другого, свойственное поколениям русских дворянских интеллигентов, пока не удается.

Одно из правил грамматики нашего языка культуры заключается в том, что духовная сила и материальное богатство оказываются «тришкиным кафтаном»: чем выше уровень материальной обеспеченности человека, тем ниже опускается планка его духовных потребностей. Возможно, что не наоборот, хотя история страны дает массу поводов сомневаться в этом. Некоторые западные культурологи в связи с этим предполагают, что высокий уровень духовной (читай – «литературной») культуры в России связан с компенсацией (понятой в психоаналитической парадигме) тяжелого материального положения большинства граждан. Возможно, что все наоборот: отсутствие ярко выраженного стремления к материальному преуспеванию («американской мечте») выражает нежелание человека полностью отождествить себя со своим биологическим организмом. А это, в свою очередь, связано с христианскими традициями, в конце концов возвращая нас в старому спору о различиях между Западом и Востоком как различию между католицизмом, заботя-

шемся об «улучшении быта» христианина на этой грешной Земле, и православием, более сосредоточенным на подготовке к переходу к Вечности.

С другой стороны, постструктуральная и постмодернистская эстетика по-своему отвергают отличие литературы от нелитературы, художественного текста от нехудожественного, искусства от игры. На этом пути, естественно, уничтожая категории «автора», «читателя», «героя» – трех доказанных М.М. Бахтиным составляющих элементов в необходимой (минимальной) цепи эстетической коммуникации. Доказывая верность выдвинутого Бахтиным принципа «от обратного» и разрушив категорию «текста», постструктуралисты лишили всяких оснований все остальные звенья культурного образования, которое мы называем «литературой».

Отказ от злокозненного «логоцентризма» автоматически означает лишение литературного героя всяких прав на существование. Литературный герой, который составляет главное отличие художественного текста от нехудожественного, перестает быть необходим текстовой структуре, потому что не необходима или даже избыточна «истина», вне которой герой не может состояться, поскольку он и есть олицетворенная с той или иной степенью прорисованности индивидуально-субъективная точка зрения на истину, искусственно сформулированная писателем. Нет нужды формулировать точку зрения на истину, если «истина» – миф, порожденный искажающей мир «фонологией», писатель тоже не нужен, как не нужен жарким летом пусть даже очень хороший уборщик снега. Разумеется, вслед за отказом от «Логоса», следует отказ человека от своей индивидуальности, обеспеченной наличием смысла Вселенной, так как для бытия человека нет никакого обеспечивающего это бытия онтологического фона. В культуре создается обстановка чумного барака, сильно напоминая то, что уже прошла России во времена «декаданса» конца XIX века – исчезают всякие основания для существования, кроме «общественно-биологического», исчезает человек как таковой, наступает пресловутая «смерть человека», иногда и в буквальном смысле.

Опираясь на мысль о разорванной, лишенной всякого смысла вселенной, представляющей собой хаотическое нагромождение материи, чуждой и враждебной человеку, бесследно умирающему среди этого хаоса, неизбежно приходим к мысли об отсутствии необходимости литературы, ибо эстетическая коммуникация оказывается делом случайным, маловажным и эфемерным. Самим своим существованием искусство отвечает на тютчевский вопрос: «Как мне узнать, чем ты живешь?..», – формулируя один из существенных ракурсов Бытия в создаваемой новой точке зрения на мир. Альтернативный вопрос носителя личного апокалипсиса может быть сформулирован так: «Как мне избавиться от вопроса, чем ты живешь?» При отсутствии смысла в мироздании, нет, конечно, не только мироздания, но и человека, функционально и онтоло-

гически превышающего собой корову или куст крыжовника. Диалог двух заинтересованных друг в друге сознаний в этих условиях получает форму отчаянного и бессмысленного бормотания одинокого и покинутого человека, в расстилающуюся перед ним мрачную пустоту «Интертекста», разумеется, безо всякой надежды на ответ, ибо все что он сказал – простая «цитата». И коммуникативный монополист Интертекст, и библейское «вначале было Слово» в равной степени выглядят парадоксами, ибо слово (значение) может возникнуть только в диалоге между двумя независимыми (для эстетической коммуникации – принципиально несводимыми друг к другу) друг от друга точками зрения на мир, с посредником – литературным героем.

Говоря об этом, нельзя не заметить, что любой разговор о методах строительства типологий и анализе культурных парадигм в конечном итоге упирается в вопрос о качестве отношения между литературой и литературоведением – а за ним просвечивает проблема места литературы в реальности. Возможны три варианта решения этого вопроса:

1) «слово о слове» надстраивается над «словом о мире»; литературоведение понимается как «надстройка» над литературой, группа специальных метаописаний неких первичных текстов; литература и литературоведение при этом обладают своими собственными языками, несводимыми один к другому; язык литературоведения – это язык гуманитарной науки; литература создает художественные модели мира, а литературоведение создает научные модели литературных произведений;

2) литература и литературоведение на равных описывают реальный мир, понимаются как две отрасли одного процесса, по существу, не имеющие принципиальных отличий друг от друга; любое «слово о слове» может быть сведено к «слову о мире» и наоборот; литературоведение оказывается здесь особого рода поэзией, лишь тематически отличающейся от традиционных поэтических форм; нет никакого различия между литературой и литературоведением, одинаково относящихся к реальной исторической жизни, оба создают ряды текстов, описывающих «жизнь», поэтому интерпретация литературного текста – часть литературы;

3) в мире вообще нет никакой другой реальности, кроме языковой; человек воспринимает мир посредством языковых форм; «слово о слове» вбирает в себя «слово о мире» потому литература оказывается не снаружи и не рядом, но внутри литературоведения; нет никакого «слова о жизни», но лишь царство «слова о слове»; вопрос о поэтическом языке и художественном тексте снимается; мир понимается как независимый от человека текст, разворачивающийся в истории; любое употребление слова сводится к интерпретация чего-либо, бывшего ранее.

В первом варианте человек творит художественные формы, которые возможно затем осмыслить в форме научного исследования и систематизировать с помощью специального научного языка метаописания, во втором – подвергает реальность свободной интерпретации, где не ока-

зывается места науке, но есть интенсивное интуитивно-художественное осмысление мира; в третьем, напротив, мир-слово подвергает интерпретации самого человека как некое текстовое образование. Ф.М. Достоевский считал, что многие наши беды от недодуманности мысли, он предлагал «додумывать» мысли до их логического конца, не смазывая возникающих противоречий. Обратим внимание на то, что попытка утопить человека в среде, все равно какой – социальной, психологической или лингвистической – закономерно приводит к созданию более или менее изощренной мифологии, где нет места науке, ибо всем заправляет догма, приправленная чьим-то авторитетом.

За первой из трех названных моделей мы видим «морфологическую традицию» литературоведения: от А. Потебни и А. Веселовского, через «формалистов» – к Тартуской школе Ю.М. Лотмана. Наука и искусство отделяют себя друг от друга именно для того, чтобы дополнять друг друга тем, чего нет у другого. Характерной чертой морфологического литературоведения является признание существования смысла у «означаемого» знака. Русский филологический бум начала XX века связан как раз с этой уверенностью в общности поэзии и поэтики, основанной на их органическом взаимодействии. В основе же была идея о диалоге двух полюсов филологии. Не случайно, что литературовед, пишущий художественные тексты, не был редкостью в эти годы (В. Шкловский, Ю. Тынянов, О. Мандельштам и др.) За текстами литературоведов начала века просвечивает уверенность в существовании глобального Означаемого, обеспечивающего хорошую смысловую устойчивость для самых рискованных гипотез и экспериментов, художественных и теоретических. Означающее художественного знака здесь весомо и самоценно именно потому, что определен фундамент, на котором оно установлено. В этом смысле тартуская школа – естественный преемник традиции изучения синтагматической оси художественной текста, заложенной еще в конце XIX века концепцией «мотива/сюжета» А. Веселовского.

За вторым вариантом проступают контуры «историко-культурного» литературоведения с различными модификациями в рамках его досоветского, советского и постсоветского вариантов, здесь в центре лежит мысль об относительном значении художественного текста или «критике как литературе» (Б. Бурсов). Наука и искусство принципиально смешивают себя друг с другом, точнее – научное знание о слове не имеет никакого веса и даже смысла потому, что слово – конечная инстанция развития смысловых возможностей уже в самом художественном произведении. Продолжать дальнейшее движение в этом направлении означает портить и/или разрушать. Для этой позиции характерна уверенность в реальности, развивающейся помимо слова, которое способно более или менее удачно комментировать процесс ее изменений. Изучение художественного слова не может образовывать самостоятельной области знания потому, что оно содержится как раз там, откуда слово вы-

растает. Возникшие на этой базе теоретические варианты (например, «генетическое литературоведение» Н. Пиксанова) подтверждают, что художественный текст, выросший из «реальности», в «реальности» же и коренится, ею только и может быть объяснен. Литературоведение как самостоятельная наука, здесь исчезает за ненужностью, хорошо замененное конкретными обращениями к художественному тексту других наук: социологии, психологии, лингвистики, этнографии, математики и пр.

Снимая различие художественного и нехудожественного текста, сводя художественную структуру к дискурсу, мы тем самым уничтожаем повествовательность как таковую; любое письменное слово оказывается репликой бессмысленного текстового животного – Интертекста, поглощающего, как монстр из фильма ужасов, теряющие волю человеческие существа. Отсутствие Смысла и замена кристаллообразного Логоса аморфной текстовой пастой, предлагаемое в качестве некоего теоретического достижения, напоминает восхищение самоубийцы качеством веревки, хорошо впитывающей мыло. Если капитан в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» не мог признать свое воинское звание значащим нечто, в случае «если Бога нет», то при отсутствии Логоса любое слово теряет не только свои моделирующие функции, но какой-либо определенный смысл, и может обозначать все что угодно. Круг замыкается, слово, смысл которого обеспечен смыслом других слов, входящих в Интертекст, оказывается в положении барона Мюнхгаузена, вытаскивающего себя за волосы из болота.

Одновременно с этим, утрачивая Логос, человечество лишается базы для своего единства в качестве такового, лишается возможности строительства этических связей с другими человеческими существами. Причина моральной эрозии Европы в XX веке (речь идет в количестве войн, социальных потрясений) может быть связана с размытием этой «базы», Логоса, цементирующее начало которого заменяется постепенно сухим и легким прахом Интертекста, не могущего быть фундаментом для межкультурной коммуникации. Опорная точка должна быть, независимо от того, что на нее опирается. Однако Интертекст – это дурная бесконечность самоцитирования, не ведущая никуда. Отказываясь от поэтической структуры, от Логоса и Смысла, от моделирующей функции словесного искусства, конец XX века склоняется к мифу и концепции жизни как игре внутри этого мифа. То есть фактически проделывает путь, описанный О.М. Фрейденом в ее «Происхождении наррации», но в обратную сторону, к не знающим косвенной речи древним грекам с их «пустым, зияющим временем» и «пассивной активностью» (М.М. Бахтин). Дальнейшее продолжение в том же духе – либо полное уничтожение того, что мы называем «литературой», либо качественное ее изменение в новых условиях.

Таким образом, XX век относится к наименее литературной из трех

эпох, связанных с этим специфическим языком обмена сложными словесными знаками, обозначающими модели мироздания, который мы называем «литературой». Если строить типологию по форме преподнесения текста, то литературных эпох оказывается три.

1) В первой из них, до изобретения печати, художественный текст оказывается написанным рукой писца, который совмещает или может совмещать в одном лице адресата, соавтора, редактора и интерпретатора текста; тем самым граница между «автором» и «читателем» размыта, они меняются в его сознании ролями и/или совмещают функции. Литературный герой в этих условиях не конвертирует, а прямо совмещает авторский и читательский коды, что оказывает влияние на его структуру: он принципиально находится либо вне истины, либо, столь же непреложно, в истине. Отсюда характерная для средневековой литературы черно-белая и не терпящая полутонов картина этической характеристики героя, тяготеющего либо к идеалу, либо к антиидеалу. Причина такой поляризации, как нам представляется, заключается не только в сильном влиянии христианской концепции человека, но и в самой форме существования слова, оказывающегося творимым при каждом новом копировании текста. Так, например, средневековая русская литература представляет собой некий бесконечно совершенствующийся текст, моделирующий на этом уровне процесс движения человека к этическому и духовному совершенству.

2) Последствия изобретения Гуттенберга для эстетической коммуникации заключались, прежде всего, в возможности механически точного копирования одного и того же текста без всяких изменений. У текста появился автор, произошло его окончательное отделение от читателя, противопоставление ему. Уход сочувствующего тексту и досотворяющего текст писца и замена его машиной замкнул процесс моделирования Мироздания на одном человеке. Разрушилось былое состояние письменного слова, и сильный импульс развития получил литературный герой как единственный теперь посредник между писателем и читателем. Многообразие вариантов этического наклонения литературных героев Новой литературы, представляющих собой, в отличие от компактного набора Средних Веков, большой энциклопедический словарь точек зрения на мир, доказывает необходимость резкого возрастания моделирующих функций поэтического слова.

3) Третий период, связанный с развитием телевидения и Интернета, наступает сегодня, в конце XX–начале XXI века. На наших глазах совершается информационная революция, которая многое изменит и уже изменила в нашем представлении о том, что такое литература. Если аббат в романе В. Гюго «Собор Парижской богородицы» пророчествовал по поводу изобретения Гуттенберга: «Книга убьет здание» (возможность расположить между собой и миром некую модель этого мира, представленную художественным текстом, отменит архитектуру как главный вид



самовыражения средневекового человека), то сегодня, перефразируя реплику героя Гюго, можно сказать: «Интернет убьет книгу». Конечно, это нельзя понимать буквально: как не исчезла с изобретением книгопечатания архитектура, но лишь сдвинулась с центральной точки в системе культуры, так и книга останется в этом наступающем третьем периоде, в иной функции, возможно, в контексте моделирования точки зрения на мир как основной функции литературы, более адекватной ее природе.

С другой стороны, нет сомнения, что сама информационная система Интернета развивается подобно коллективно пишущейся книге (как некая «книга книг»), оказывая влияние на формы восприятия и моделирования мира, меняющие и «базис» – само наше представление о мире. Бурное развитие Интернета стало модной темой, о которой сказано немало. Нас интересует другое: как влияет новая форма информационного обмена на свойства художественных текстов, создаваемых в этих условиях.

Очевидно, что в новых условиях меняются не только возможности тиражирования или скорость распространения текста, или присутствие компьютера при его демонстрации. В сущности, нет никакой разницы между листом бумаги и экраном монитора, на которых написан один и тот же текст, особенно – жидко-кристаллического монитора, быстро отменяющего электронно-лучевые трубки, разве что в биолого-медицинском аспекте (в смысле более высокой утомляемости глаз). Существенно другое – функционально меняется привычная для прежних времен норма отношений «автор»–«читатель»–«герой». Читатель может теперь произвольно изменять полученные тексты, оформлять их по-своему, легко поменять шрифт или деление на абзацы, может использовать специальные программы для автоматического редактирования текста.

Текст оказывается пластичным и легко доступным для изменений, небезразличных для его художественной формы, открывая возможность сотворчества, порождая некое, подчас фамильярное, отношение к знаку, заключенному в файл. Эта «беззащитность» текста в компьютере приводит его в состояние вечного черновика, открытого для изменений и со стороны «автора» (например, перечитывающего и правящего его в уже опубликованном виде), и со стороны «читателей» (готовых подключиться к его правке и редактированию, вплоть до переписывания заново). Нельзя сказать, что это слишком широкая практика и происходит всегда и повсеместно: это может происходить, сама форма получения эстетической информации и новые возможности отношения к ней заставляют по-другому воспринимать и заключенную в нем эстетическую информацию.

Восстанавливается, как это ни парадоксально, догуттенберговская структура взаимоотношений между тремя участниками эстетического процесса: читатель опять оказался в роли «переписчика», автор оказался более условной категорией, возможность того, что мы называем «ко-

пирайтом», превращается теперь в комплекс неразрешимых проблем. И, самое главное, меняется литературный герой, который опять, при ослаблении жесткости позиций «автора» и «читателя», поляризуется на «черное» и «белое». Современная литература снова стала изобиловать текстами, в основе которых – противостояние добродетельного («доброго чувствительного») человека и одержимого сатанинскими планами злодея, не знающего, что такое милосердие. Собственно, то, что мы, с той или иной интонацией (чаще всего – снисходительно улыбаясь), называем сейчас «массовой литературой» – это и есть наша литература, таким образом отреагировавшая на новые условия своего существования. «Мыльные оперы», «милицейские детективы», «женские романы» и пр. – не какие-то перекосы и искажения, случайные и необязательные выборы сейсмически активного времени. Это полноценные и закономерные литературные факты, кстати, типологически близкие к житийной литературе X–XIV веков, в обоих случаях присутствует тенденция жестко разграничить добро и зло, построив художественную модель мира, контролируемого присущим в нем Смыслом.

Другими словами, массовая литература конца XX века – это (бурная) реакция отечественной литературной культуры на попытку ее отмены со стороны получившего новый импульс развития неонигилизма (позитивизма, неомарксизма, постмодернизма и пр.), за счет нового переноса доминанты в художественной структуре нового типа, с онтологии, присущей предшествующей литературе XIX – первой трети XX века, на этику. «Вековечный вопрос» (Ф.М. Достоевский), связывающий человеческие индивидуальности в одно целое (не лишая их при этом индивидуальности), – это своего рода «база человечества» (термин А. Платонова), за счет того или иного способа постановки которого развиваются в качестве «надстройки» и все остальные виды движения человечества в истории – экономика, политика, культура. Этот «базис» одновременно и основа самого бытия литературы как языка, связывающего людей постольку, поскольку у них есть что друг другу сказать. Нельзя оценивать новые явления как однозначно «плохие» или «хорошие», смена формы постановки «вековечного вопроса» не может подвергаться «осуждению» или быть «одобренной».

Новая информационная ситуация, возникшая в последнюю треть XX века, и литературный процесс взаимно влияют друг на друга, формируя иную литературную норму, иную модификацию литературного героя и присущий ему угол этико-онтологического наклона. Этот процесс должен быть внимательно изучен именно в аспекте изменения художественной формы и моделирующих функций литературного произведения, подвергшегося влиянию резко изменившейся информационной ситуации, особенно – во взаимоотношениях между «автором», «читателем» и «литературным героем».